

Анализ этих лирических текстов в жанровом аспекте позволяет по-новому оценить отношение Тютчева к тургеневскому роману, проясняет сложную и противоречивую сущность тютчевской оценки «Дыма».

Поэтические отклики Ф. И. Тютчева на роман И. С. Тургенева – одна из форм творческого диалога между художниками слова. Диалог этот был многогранным, сложным, как непростыми были и личные взаимоотношения его участников. Негативная, на первый взгляд, оценка поэтом романа Тургенева обнаруживает при дальнейшем рассмотрении заинтересованное, внимательное отношение Тютчева к творческому пути автора «Записок охотника», к динамике его духовной жизни. Примечателен тот факт, что этот диалог двух классиков органически включается во взаимодействие с творчеством других русских художников слова. Все это создает сложную систему творческих взаимосвязей, исследование которых способствует постижению важнейших закономерностей развития отечественной литературы XIX столетия.

-
1. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968.
 2. В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка: 1851–1869. М.; Л., 1930.
 3. *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. М., 2002–2004.
 5. *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М., 1969.
 6. *Генералова Н. П.* И. С. Тургенев: Россия и Европа: Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб., 2003.

Е. В. Никкарева
г. Ярославль

Жанр романа в лирике М. Ю. Лермонтова

В ряду актуальных проблем современного литературоведения важное место занимает изучение переходных литературно-художественных явлений, лежащих на границе культурных эпох. Одним из таких явлений стал жанр литературного романа, закрепившийся на русской почве в конце XVIII века. Проведенное исследование показало, что литературный роман на протяжении всей истории своего развития не был аутентичным жанром, что во многом и представляет серьезную проблему для

исследователя, поэтому мы руководствовались в своем исследовании историческим пониманием жанра, представленным в работах Б. Томашевского, И. Клейна, Яусса [1, с. 24–25].

Литературный романс конца XVIII – начала XIX веков еще сохраняет довольно тесную связь со своими корнями, а потому представляет собой жанр камерной лирики напевного типа, в котором развивается единая мелодическая линия; его текст воспринимается как «половинка диалога» (повествование чаще всего ведется от первого лица, характерны обращения к отсутствующему или мыслящемуся как отсутствующему в тексте адресату), он отображает совместное переживание происходящего; событийность в нем предстает как рассказ о событии; для него характерно создание полифонической иллюзии.

Мы рассмотрели жанр литературного романса на материале творчества В. А. Жуковского, А. А. Дельвига и М. Ю. Лермонтова – поэтов, так или иначе связанных с традицией русской элегической школы. Так, творчество В. А. Жуковского еще несет на себе печать основных тенденций литературы первой половины XIX века, в том числе и начинающегося разрушения жанровых канонов. Но мы можем говорить об освоении Жуковским романсовой традиции с опорой на доминантные признаки, сохраненные так называемой «памятью жанра», и, наряду с примерами романсов, граничащих с тем или иным лирическим жанром (баллада, песня, элегия), выделить романс в чистом виде.

Романсы же А. А. Дельвига в большинстве своем написаны в рамках русской элегической школы, следовательно, мы находим в них отражение тех стилевых особенностей этого жанра, которые были сформированы в поэзии В. А. Жуковского. Однако Дельвиг не заимствует жанровую форму в чистом виде, скорее, его интересует концепция, заключенная в ней. И если в романсах Жуковского мы говорим об интерференции жанров, то есть возможно еще обозначить границу между ними, то в творчестве Дельвига происходит уже жанровая диффузия – наблюдается растворение содержательной стороны жанра и преобладание формальных показателей в качестве жанрообразующих, за счет чего романс превращается в «лирическую формулу», в способ самовыражения.

В творчестве М. Ю. Лермонтова как преемника традиций элегической школы жанр романса сыграл немаловажную роль. В период с 1829 по 1832 годы Лермонтовым было написано семь произведений, имеющих подобное авторское жанровое определение. Романсы, созданные Лермонтовым, не являются логическим продолжением общей тенденции развития литературного романса XVIII–XIX веков, так как переосмысле-

нию подвергаются не только формальные признаки жанра, но и семантическое, и интонационное его наполнение. Например, все исследователи подчеркивают повышенный биографизм ранней лирики Лермонтова, отразившийся, в частности, и в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») 1829 года. Так, И. Андроников, комментируя этот текст, связывал его с отъездом С. П. Шевырева в Италию [2]. Однако такая привязка к конкретному событию до сих пор была не характерна для жанра романа, так как он либо относил действие в легендарное прошлое, либо носил вневременной характер. С учетом этого, интересно обратиться к статье В. Э. Вацура «Мицкевич в стихах Лермонтова» [3, с. 190]. Исследователь приводит свою систему доказательств, связывающих это произведение с личностью А. Мицкевича, отмечая при этом, что история отъезда поэта в Италию была известна Лермонтову из устных источников, а «вокруг Мицкевича уже складывалась *изустная легенда*, – и ядром ее было представление о великом поэте-изгнаннике». Подобная биографическая мифологема оказывается близка Лермонтову и становится субстратом всего его творчества (основа новой «байронической» элегии), но первоначально находит наиболее адекватное воплощение именно в жанре романа.

«Романс» («Коварной жизнью недовольный...») имеет довольно сложную композиционную и субъектную структуру. Уже в начале этого произведения мы видим отход от традиции, так как экспозицией обычно была пейзажная зарисовка, создающая настроение, обозначался лирический герой, а в романсе Лермонтова акцентируется внимание на внутреннем состоянии героя («самовольного изгнанника»), а также вводится социальный аспект («Обманут низкой клеветой...»). Следует отметить, что он станет неотъемлемой частью воспроизводимой ситуации изгнанничества. Близость точек зрения безличного повествователя и лирического героя проявляется и в использовании первым оценочных эпитетов («*коварной жизнью*», «*низкой клеветой*», «*изгнанник самовольный*»).

Монолог лирического героя графически разделен на ряд самостоятельных реплик, интонационно и тематически продолжающих друг друга и имитирующих процесс мышления и речепорождения (формально близок потоку сознания в литературе XX века). Еще более интересной оказывается ситуация адресации речи. Здесь мы наблюдаем множественность адресатов, в числе которых наряду с живыми адресатами («*други*», «*душа души моей*») оказываются и предметы неживой природы («севера вино», «*снега и вихрь зимы холодной*», «горячий *взор* московских дев», «*балалайки звук народный*», «*томный вечера припев*»). Следует отметить, что хотя формально некоторые из них стоят в позиции прямого

дополнения и не являются адресатами в полном смысле слова, но, поставленные в единый ряд с обращениями, в контексте они принимают на себя эту функцию. Подобный набор адресатов, представляющих собой некие формулы, апеллирующие к памяти жанра (дружеское послание, пейзажная и любовная лирика, элегия, гражданская поэзия декабристов), свидетельствует о соединении в тексте интимного и гражданского пафоса, что характерно для творчества Лермонтова в целом, но гражданская тема, наряду с дружеской, только обозначена и не получает дальнейшего развития. Как это и должно быть в романсе, к финалу стихотворения на первый план выходит личное переживание, что обуславливает в итоге выбор одного доминантного адресата, обозначаемого как «душа души моей» и местоимением «ты». Однако, руководствуясь только текстовыми реалиями, нельзя сказать однозначно, кто (или что) скрывается за этим перифрастическим обращением – оставленная Родина или возлюбленная. В традиции романса мы уже встречались с отсутствием конкретного адресата (вспомним произведения А. А. Дельвига), но создание такого абстрактного, при кажущейся конкретности, образа – «заслуга» Лермонтова.

Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что «я» и «ты» оказываются противопоставлены остальному миру. Этот мотив, не являющийся собственно романсным, был заявлен в «Романсе» А. С. Пушкина («Под вечер осенью ненастной...»), но здесь это противопоставление работает только в соотнесении с переживаемой ситуацией пространственной разделенности героя и героини, расставания. Возможно также интерпретировать это противопоставление как генетически восходящее к романтической теме «поэта и толпы» в русской традиции. Если же рассматривать романсы Лермонтова в более широком контексте, то мы видим развитие романтического конфликта героя (в частности, байронического) и мира.

Формульность текста характеризует не только набор адресатов, но и содержание романса, который строится по принципу монтажа фрагментов, что подчеркивается строфической организацией текста, а также границами высказываний (чаще всего совпадающими с границами предложений). Каждое высказывание способно отсылать читателя к различным жанровым традициям, но отбор формул производится в соответствии с конструктивным принципом, характерным не только для данного текста, но и для всей лирики М. Ю. Лермонтова. Для всех романсов поэта таким жанрообразующим элементом оказывается *ситуация расставания*, выступающая основанием для развертывания серии сопряженных с ней мотивов, таких, например, как мотив *враждебности мира*, образ «чуж-

бины», мотив *изгнанничества*, мотив *памяти*. Для лирического героя Лермонтова характерно ощущение власти прошлого над настоящим, постоянное его присутствие в настоящем (мотив ужасного прошлого), поэтому, по сравнению с элегической традицией развития этого мотива, Лермонтов изменяет его семантическое, а также эмоциональное наполнение: «память — демон-властелин». Функция этого мотива разнообразна. Так, в разбираемом нами «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») благодаря мотиву памяти поднимается сразу несколько волнующих автора проблем (гражданская и интимная темы), чего не было в романсной традиции. Даже исследователи XX века определяли романс исключительно как однотемное произведение.

Ситуация расставания, передаваемая устойчивым набором мотивов и образов, а также особым типом лирического героя (изгнанник), но отличающаяся нюансами и эмоциональной окрашенностью лирического переживания, лежит в основе всех романсов Лермонтова. Так, например, в позднем «Романсе» («Стояла серая скала...») пространственная разьединенность героев, идея невозможности встречи построена на контрасте со внутренним ощущением каждого, что они вместе, поэтому воспоминание оказывается единственной ценностью, тогда как в «Романсе к И.» происходит деление субъекта на действующего и чувствующего, адресант и адресат разьединены и на эмоциональном уровне (сознание героини не самоценно), воспоминание становится необходимостью, что подчеркивается нарастанием императива: «...о! *вспомни* нашу младость, / Злословья жертву *пощади*, / *Клянися* в том, чтоб вовсе радость / Не умерла в моей груди».

В «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») еще сильно влияние традиции. Так, монолог героя построен по риторическим законам (нанизывание риторических формул), но здесь мы не увидим лексики высокого стиля, ее отличающей, а звучащий в конце второй строфы вопрос и отрицательный ответ на него в третьей строфе наводят на мысль, что единственным адресатом сообщения в действительности является сам лирический герой (внутренний монолог), а все мнимые адресаты выступают только как субъекты его высказывания, за счет чего происходит внутренняя диалогизация сознания лирического субъекта.

В четвертой строфе вновь появляется голос безличного повествователя, который косвенно опять представляет нам лирического героя; упоминание такой детали, как плащ, вместо традиционного портрета в контексте темы изгнанничества отсылает нас к романтическому образу байронического героя. Эта строфа вполне могла бы выступать в функции

экспозиции, и только интонационный спад оправдывает ее финальную позицию. Наблюдается столкновение иллюзорного и реального события. Так, если в первой строфе мы читаем: «*Летел, изгнанник самовольный, / В страну Италии златой*», – далее следует монолог лирического героя, отнесенный в реальное прошедшее время («сказал он»), а в четвертой строфе безличный повествователь сообщает: «В коляску *сел*, дорогой скучной, / Закрывшись в плащ, он *поскакал*», – тогда сам монолог героя (начиная со слов «Забуду ль вас...») и четвертая строфа прочитываются как единое воспоминание, в таком случае мы можем говорить либо о совпадении в четвертой строфе точек зрения безличного повествователя и лирического субъекта, либо о его попытке взглянуть на себя со стороны (речь о себе в третьем лице – «он»). Такой прием характерен для романской традиции (ср. романс Пейре д'Альвернья «Соловей, прошу тебя я...», романсы А. А. Дельвига), но у Лермонтова он становится не просто конструктивным принципом, но приобретает семантическое наполнение (принципиальная диалогичность, противоречивость сознания лирического субъекта).

Романсы этого поэта сходны и по способу построения текста, что, однако, является не столько данью жанру, сколько общим принципом его лирики. В 30-х годах XIX столетия Лермонтов на практике отработывает механизм, который будет теоретически осмыслен лишь учеными XX века. Он связывает событие (ситуацию), эмоцию (страсть), ее порождающую, и поведенческую реакцию человека на эту эмоцию. Для осуществления подобной связи в рамках лирического текста Лермонтову требуется найти мельчайшие семантические единицы, упоминание которых вызывало бы нужный контекст, позволяющий ему, не называя ни самой эмоции, ни реакции на нее (как это было у сентименталистов и ранних романтиков), представить эту эмоцию в виде риторического акта. Такими единицами и становятся мотивы. Следует, однако, уточнить, что лирика Лермонтова обладает рядом устойчивых мотивов, воспроизводимых в текстах независимо от их жанровой принадлежности, но жанрообразующим выступает обычно один, подчиняющий себе всю структуру текста.

Таким образом, на основе анализа уже раннего романса Лермонтова мы можем говорить о том, что поэт преодолел формальную схему жанра. Герой романсов Лермонтова – эгоист, его интересует только собственное переживание ситуации, собственная рефлексия над ней, поэтому мы не можем говорить о его тексте как о «половинке диалога», когда субъект предугадывает реакцию другого субъекта, как бы переживая общую ситуацию сквозь призму чужого сознания. «Половинка диалога» из компози-

ционного принципа организации текста перерастает в принципиальную характеристику сознания лирического героя – диалогичность, единственность адресата – в его множественность, единое переживание – в особое настроение, к интимному добавляется гражданский пафос. В разряд жанрообразующих попадает один из традиционно вторичных признаков романа – *мотив расставания*, организующий пространственную разъединенность героев (обычно задавалась пространственная разъединенность героев, выражающаяся в ситуациях смерти возлюбленной, вынужденного, не зависящего от воли героя расставания и желания вновь воссоединиться с ней).

Возможно, подобным созвучием композиционного принципа жанра романа и общей психологической установки лирического творчества поэта и объясняется интерес раннего Лермонтова к этому жанру. Но в то же время изменения, которые претерпевает романская структура в творчестве Лермонтова, свидетельствуют, что этот жанр в той модификации, в которой он существовал в литературе первой половины XIX века, не мог закрепиться в лирике поэта. Обращает на себя внимание то, что лирический герой романсов Лермонтова, в отличие от героя его элегий, песен, лирических монологов, дистанцирован от авторского сознания. Более того, применительно к рассмотренному нами романсу, мы можем говорить о ролевом герое и сделать вывод о том, что романс мог восприниматься Лермонтовым как способ «примерить» различные, хотя и близкие по своей психологической наполненности маски. Впоследствии, когда поэт нашел свое *alter ego*, жанр романа полностью ушел из его лирики.

-
1. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.
 2. Андроников И. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1967.
 3. Вацуро В. Э. Мицкевич в стихах Лермонтова // Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008.